

# Die Schreckensbilder des Georg Gelbke

Ein Künstler des Kaiserreichs zeichnet den Ersten Weltkrieg

Kai Artinger

Der Aufsatz beschäftigt sich mit dem Dresdner Künstler Georg Gelbke (Rochlitz/Sachsen 1882–1947 Dresden) und seinen kaum bekannten Schreckensbildern über den Ersten Weltkrieg. Im Zentrum stehen die beiden Lithografie-Zyklen *Der Tod im Kriege* (1915) und *Mich schaudert dieses Krieges!* Ein Beitrag zur Kulturkritik (1916) sowie der biographische und historische Kontext ihrer Entstehung. Es wird in der Literatur die These vertreten, Gelbke hätte schonungslos die Kriegsgräueltaten gestaltet und sich lange vor Otto Dix kompromisslos mit dieser Thematik auseinandergesetzt. Diese Untersuchung zeigt, dass der Vergleich nicht nur ungerechtfertigt ist, sondern auch wesentliche Unterschiede zwischen den Kriegsbildern beider Künstler übersieht. Anders als Dix erlebte Gelbke den Krieg nie aus eigener Anschauung, war nicht als Soldat an der Front. Dennoch gehört er zu den ersten deutschen Künstlern, die versuchten, für die verstörenden Nachrichten von der Front Bilder zu finden, die aufrütteln sollten gegen den Krieg.

## 1. Zwei bis heute vergessene Kriegszyklen

Über das Verhältnis von bildender Kunst und Erstem Weltkrieg ist in den vergangenen Jahrzehnten viel geschrieben worden. In den größten, am Krieg beteiligten Nationen wie Frankreich, Großbritannien und Deutschland gibt es Museen, die sich insbesondere der Erinnerung und des Gedenkens des ‚Großen Krieges‘ widmen. Das Imperial War Museum in London besitzt eine Kunstabteilung, die Kriegskunst sammelt und ausstellt. Zum 80. und 90. Gedenkjahr anlässlich des Beginns des Ersten Weltkriegs wurden große Ausstellungen veranstaltet, zum Beispiel im Deutschen Historischen Museum in Berlin. Im Jahr 2014, in dem sich der Beginn des Krieges zum hundertsten Male jährte, organisierte die Bundeskunsthalle in Bonn eine große Schau über die künstlerische Avantgarde und den Krieg. Es gibt in diesem Geschichtskapitel nichts, das nicht erforscht, museal gesammelt, bewahrt und ausgestellt worden ist. In der französischen Stadt Péronne richtete man mit dem Historial de la Grande Guerre sogar ein vergleichendes Weltkriegsmuseum ein, in dem die deutsche, französische und britische Sicht auf das Massentöten zu Wort kommt.

Trotzdem ist es verfehlt, zu glauben, alle künstlerischen Beiträge für und gegen diesen Krieg seien erfasst und bekannt gemacht worden. Georg Gelbkes Schreckensbilder sind ein Beispiel des Vergessen-worden- oder Nie-richtig-bekannt-geworden-Seins. Zwar wurden sie in zwei Büchern vorgestellt,<sup>1</sup> doch trotzdem sind sie bis heute vollkommen unbekannt geblieben. In den Registern der einschlägigen Publikationen über den Ersten Weltkrieg sucht man Gelbkes Namen vergeblich. Selbst in der Spezialliteratur, die sich mit den Schreckens- und Antikriegsbildern beschäftigt, findet sich Gelbkes Werk nicht. Das wird sich vielleicht durch diesen Aufsatz und durch das geplante Handbuch druckgrafischer Zyklen zum Ersten Weltkrieg ändern, das die Kölner LETTER Stiftung mit dem Titel *Mich schaudert dieses Krieges. Zeichner zwischen Pathos und Trauma* herauszubringen gedenkt.<sup>2</sup> Der Titel

dieses Publikationsprojektes zitiert den Titel von Gelbkes zweitem kriegskritischen Zyklus, den die Stiftung allerdings nicht besitzt. Sie kaufte 2011 den Zyklus *Tod im Kriege* an.<sup>3</sup>

Wir könnten einwenden, das Vergessen von Gelbkes Kriegszyklen wäre das Schicksal des Werkes von vielen zweit- und dritrangigen Künstlern gewesen und deshalb nicht weiter zu bedauern. Das Werk hätte sich einfach nicht durchsetzen können. An dieser Argumentation ist etwas dran. Nicht alles, was in Vergessenheit geriet, wurde zu Unrecht vergessen. Doch die Kunstgeschichte lehrt uns an berühmten Beispielen, dass eine ganze Reihe von Künstlern und Künstlerinnen, die heute zu den wichtigsten gezählt werden, für Jahrhunderte in Vergessenheit geraten waren und erst im 19. Jahrhundert wiederentdeckt wurden. Rembrandt, Vermeer, El Greco sind dafür Beispiele. Betrachten wir ihren heutigen Ruhm, ist es kaum vorstellbar, dass sie über einen sehr langen Zeitraum keine Bedeutung hatten.



1 Georg Gelbke, *Verschüttete und Erschlagene*, 1916, Federzeichnung auf Stein/Lithographie, Blatt 2 aus dem Zyklus *Mich schaudert dieses Krieges!*, 29 x 33 cm, Chemnitz, Privatsammlung



2 Jacques Bergé, *Toter Gladiator*, 1735, Marmor, Königliches Museum der schönen Künste, Brüssel

Um die Bedeutung und den künstlerischen Rang eines Kunstwerkes einschätzen zu können, muss man sich mit ihm intensiver beschäftigen. Dies ist bei Gelbkes Kriegszyklen bisher nur ansatzweise geschehen. Auf sie wurde zwar hingewiesen und ihr besonderer Rang hervorgehoben, doch die positive Rezeption blieb folgenlos für die kunsthistorische Literatur und die Geschichtsbücher. Alle kennen den weltberühmten Otto Dix, der wie Gelbke aus Sachsen stammte, in Dresden studierte und lehrte. Georg Gelbke, der ebenfalls in Dresden lebte und arbeitete, kennen dagegen außerhalb der Grenzen Sachsens nur wenige.

### 1.1 Die Wahrnehmung des Krieges

Als der Erste Weltkrieg begann, beeilten sich viele deutsche und österreichische Künstler im offiziellen Auftrag oder aus privaten Motiven in das Kriegsgebiet zu gelangen. Sie wollten dabei, Augenzeuge sein. Schon nach einigen Monaten waren Abbildungen deutscher und österreichischer Kriegsgemälde in amerikanischen Publikationen zu finden. Galerien in Wien, Weimar und Berlin stellten wenig später ähnliche Bilder aus. Bis Mitte 1916 hatten sich die deutschen Künstler mit dem Krieg schon in zahlreichen Arbeiten auseinandergesetzt. In Deutschland war die erste Reaktion der Kunstwelt euphorisch. Viele junge Maler der Sezessionen und expressionistischen Zirkel meldeten sich freiwillig an die Front und fielen zum Teil in den ersten Monaten.

Die Erwartungen an den Krieg waren groß. „Für Dichtung, Kunst, Philosophie, Kultur geht ja der Kampf“, meinte ein Student in einem Feldpostbrief.<sup>4</sup> Und die deutsche Militärführung zeigte sich aufge-

schlossen in der Frage der Kriegsmaler. Es war die Militärführung, die bestimmte, ob und wann ein Zivilist zu den Kriegsschauplätzen als Berichterstatter zugelassen wurde. Die deutsche Militärbürokratie richtete eine unabhängige ‚Kunstgruppe‘ ein. Mit der Dauer des Krieges wurde es allerdings immer schwieriger, dort hineinzukommen.

Die Militärs verhielten sich den Künstlern gegenüber also nicht vollkommen abweisend. Zwar unterstützten sie ihre Arbeit nicht in allen Fällen, aber sie behinderten die Künstler auch nicht derart, dass keine künstlerische Äußerung möglich gewesen wäre. In einer Tagebucheintragung des Malers Ernst Nopper aus Ludwigsburg von Ende August 1914, nach der Schlacht von Langwy, ist zu lesen:

„Schaudervolle Eindrücke, man kann diese schändlichen Greuel nicht beschreiben. Der Mensch ein Tier gemeinsamer Sorte, erbarmungslos [...] Ich erhalte den Auftrag, unser gestriges Schlachtfeld für die Regimentsgeschichte zu skizzieren, und mache mich mit 2 Mann Bedeckung schleunigst auf den Weg. Wir begehen fast das ganze Schlachtfeld und sehen jetzt erst, welche ungeheuren Opfer diese Schlacht gekostet hat, es liegen ganze Reihen unserer Kameraden namentlich beim Dorf, das total ausgebrannt ist, Pferde, Schweine, Kühe sind teils mitverbrannt oder schreien, wo sie noch angebunden (stehen) erbarmungswürdig vor Hunger und Durst. Ich will diese schändlichen Greuel hier nicht festhalten, aber ich habe noch nie etwas traurigeres gesehen als solch ein Schlachtfeld mit so viel Opfern an Toten [...]“<sup>45</sup>

Die Mehrheit der Künstler und Kunstkritiker begrüßte enthusiastisch den Krieg als das Ende steriler Vorkriegsverhältnisse und einer deprimierenden Kultur. Sie ließen sich mitreißen von der nationalen Aufbruchstimmung in den ersten Wochen. An das so genannte Augusterlebnis knüpfte sich die große Hoffnung einer kulturellen und nationalen Erneuerung; die Zersplitterung der Kunst in die sich bekämpfenden Richtungen schien nun zugunsten einer einheitlichen Kunst überwindbar zu sein. Mit einer geeinten Kunst wählte man das Ziel der kulturellen deutschen Hegemonie in Europa nähergekommen. Aus dem Krieg sollte eine ‚volkstümliche‘, weniger von ausländischen Einflüssen dominierte, ‚deutsche‘ Kunst hervorgehen. Die Begeisterung einte selbst jene Künstler und Kunstkritiker, die sich jahrzehntelang spinnefeind gewesen waren. Doch sprachen sie nicht plötzlich mit einer Zunge. Da gab es die Imperialisten, die die von ihnen behauptete Weltmachtstellung der deutschen Kultur eingelöst sehen wollten, dann jene, die den Krieg als religiöses, metaphysisches Spektakel verklärten. Andere deuteten ihn als Katharsis einer kranken Zivilisation, und wieder andere wollten im Krieg eine



3 Joseph-Désiré Court, *Der Tod des Hippolytos*, 1828, Öl auf Leinwand, 102,4 x 76,2 cm, Musée Fabre, Montpellier



4 Francisco de Goya, *Verwüstungen des Krieges*, Blatt Nr. 30, Radierung, 14,1 x 17 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden



Erhöhung der Lebensintensität auskosten und die Langeweile der bürgerlichen Verhältnisse abstreifen. Trotz der vorgeblichen Einmütigkeit existierten die alten Unterschiede und ideologischen Differenzen weiter und mit der Dauer des Krieges sollten sie auch wieder stärker zutage treten. Die staatskonforme Haltung ist besonders gut zu beobachten bei den Sezessionisten.

Aus den einst marginalisierten, vom offiziellen Kulturbetrieb und der Kulturpolitik ausgegrenzten und diffamierten Künstlern wurde eine Gruppe von Patrioten. Max Liebermann, neben Lovis Corinth die andere führende Persönlichkeit in der Sezession, beeilte sich, die ‚Erklärung der 93‘ zu unterschreiben, in der Gelehrte, Wissenschaftler und Künstler Deutschland gegen den Vorwurf in Schutz nehmen, ein Aggressor zu sein. Helmut von Gerlach, ein links-liberaler Journalist, schrieb dazu: „Und diese unverantwortlich leichtfertige Erklärung, die dem deutschen Namen in der ganzen Welt unendlich geschadet hat, war unterzeichnet von den Leuchten der deutschen Kunst und Wissenschaft ... Es war wirklich das künstlerische und wissenschaftliche Deutschland, das sich unter einem Aufruf des Hasses und der Unwahrhaftigkeit (ein) Stelldichein gab.“<sup>6</sup>

Der Berliner Kunsthändler Paul Cassirer, mittlerweile über vierzig und nicht mehr der Gesundeste, wurde als Freiwilliger gleich im August zum Meldefahrer ausgebildet. Dabei hatte er noch genügend Zeit, die patriotische Kunstzeitschrift *Kriegszeit* zu gründen, die von August 1914 bis März 1916 erschien und in jeder Nummer vier ‚Kriegsflugblätter‘, großformatige Lithografien, enthielt, geschaffen von führenden Sezessionisten. Deren Themen erschöpften sich in agitatorischen Feindbilddarstellungen, nationalistischen Allegorien, Verherrlichungen deutscher Siege und harmonisierenden oder heroisierenden Soldatendarstellungen.

Die Künstlergruppe Chemnitz tat etwas Ähnliches. Das Mitglied Gustav Schaffer kümmerte sich gemeinsam mit der Gruppe um die Herstellung und Herausgabe der *Kriegsflugblätter*. Schaffer gab zehn Doppelblätter heraus, die 1914/15 erschienen und jeweils vier Lithografien der Gruppenmitglieder enthielten. Sie waren bis auf wenige Ausnahmen vom vaterländischen Pathos gekennzeichnet. Georg Gelbke trug zu dem Unternehmen, über dessen Erfolg oder Misserfolg wir nichts wissen, zwei Lithografien bei.

Es gab auch eine Reihe von Künstlern, die den Kriegsdienst verweigerten oder infolge einer Nervenkrankung bei der Ausübung des Kriegsdienstes ausgemustert werden mussten. Darunter sind Namen wie George Grosz, Rudolf Schlichter, Otto Nagel, Max Beckmann, Heinrich Vogeler, Conrad Felixmüller. Auch der Schauspieler und Autor des Nachkriegsbuches *Krieg dem Kriege*, Ernst Friedrich, gehörte dazu. Er wurde schon 1914 als Kriegsdienstverweigerer in eine Nervenheilanstalt eingeliefert. Doch verglichen mit den vielen, die anfangs begeistert mitmachten, war es eine Minderheit. Über die Gründe der anfänglichen Kriegsbegeisterung ist viel nachgedacht worden. Was die Haltung und die Vorstellung der Künstler anbelangte, ist besonders ein Aspekt zu bedenken. Obwohl im Deutschen Kaiserreich die allgemeine Wehrpflicht existierte, hatten von den Künstlern nur sehr wenige den Wehrdienst absolviert. Diese Situation lag möglicherweise in der Einstellungspraxis der Armee vor dem Krieg begründet. Die männliche Landbevölkerung war überdurchschnittlich eingezogen worden: so lebten 1911 42% der Bevölkerung auf dem Lande, doch 64,1% der Rekruten kamen von daher, dagegen nur 22,3% der Männer aus Kleinstädten, 6% aus Großstädten und 7% aus mittelgroßen Städten.<sup>7</sup> Gehen wir davon aus, dass die meisten Künstler aus der städtischen Bevölkerung kamen – was allerdings nur Spekulation ist, da es keine empirischen soziologischen Erhebungen zu dieser Frage gibt – und zumeist in Großstädten lebten, weil sie nur dort finanziell überleben konnten, dann ließ sich mit der Einstellungspraxis der Armee der Mangel an Wehrdienst Erfahrung erklären. Zumal der Künstler, umgeben von der anrühenden Aura der Bohème und Subkultur, auch nicht gerade zu jenem

Typus von Mann gehörte, der als ‚kampftaugliches Soldatenmaterial‘ angesehen wurde. Das lieferten der Überzeugung des wilhelminischen Kaiserreichs nach die Menschen vom Lande und nicht aus der Stadt.

In der Wahrnehmung des Krieges nahm das Grauen einen breiten Raum ein. Darin unterscheiden sich die Künstler in keiner Weise von anderen Gruppen, die am Krieg teilnahmen. Auch in den ersten größeren künstlerischen Arbeiten zum Krieg im Zeitraum 1914–1915 fanden die Kriegsschrecken ihren Niederschlag, wobei aber differenziert werden muss zwischen solchen, in denen die Künstler Berichte und Erzählungen aus den Kriegsgebieten verarbeiteten und solchen, in denen sie das Grauen selbst erlebten. Bilder des Schreckens hatten in der Anfangsphase des Krieges einen ambivalenten Charakter, die drastische Schilderung des Grauens implizierte keineswegs die pazifistische Kritik am Krieg, sondern zielte vielmehr auf eine naturalistische Darstellung der Ereignisse ab. Gerade in der Dimension des Grauens offenbarte sich die Größe des Ereignisses. Der ambivalente Charakter der ersten Bilder der Agonie ist es auch, der ihre Interpretation und die Bestimmung der impliziten Kriegshaltung des Künstlers schwierig macht. Allzu häufig wird der heutige Betrachter dazu verleitet, sie als Kritik zu verstehen, da heutzutage die visuelle Kritik am Krieg als schonungslos offene Darstellung der Wirklichkeit verstanden wird.

Schon damals gab es offizielle Kriegsmaler. Ihr großes Problem war, dass die Neuartigkeit des Krieges sie in Konflikt mit ihren traditionellen Kunstanschauungen brachte. Die Forderung nach einer ‚neuen‘ Kunst und einem Kriegsbild, das über das Illustrative hinausging, vermochten sie nicht einzulösen. Die Kunstkritik sah das. Sie erkannte, dass kein Pinsel mehr die ungeheuren Abmessungen des modernen Schlachtfeldes und den Kampf der Maschinen auf große Entfernungen zu bannen vermochte.

## 1.2 Kulturpropaganda und Zensur

Insbesondere die Zensur hat eine gewisse Bedeutung, da die Vorstellung von vorherrschender Propaganda immer einhergeht mit dem Bild, dass kritische und/oder abweichende Meinungen und Bilder bekämpft und unterdrückt werden. Es stellt sich die Frage, wie viel Spielraum zum Beispiel unabhängige Künstler bei der Schaffung von Kriegsbildern und ihrer öffentlichen Ausstellung oder Verbreitung in Druckmedien hatten.

Der deutschen Propaganda war nach dem Krieg Unvermögen vorgeworfen worden. Noch heute herrscht die Ansicht vor, sie wäre dilettantisch gewesen. Doch müssen wir bedenken, dass ihre Aufgabe schwierig war in Anbetracht der deutschen Kriegspolitik, die die Invasion eines neutralen Staates, die Zerstörung von bedeutsamen Kulturdenkmälern auf fremden Boden wie die Beschießung der Kathedrale in Reims u. a. m. billigend in Kauf nahm. Doch selbst wenn die deutsche Propaganda im Ausland nicht erfolgreich war, so bewährte sie sich im Inland. Ohne ihren wirksamen Einsatz hätte die Bevölkerung wohl kaum vier Jahre durchgehalten. Sich von der negativen Propaganda ein Bild zu machen, ist noch schwieriger. Nur sehr schwer lässt sich einschätzen, inwieweit die bildende Kunst von negativer Propaganda, d. h. von Zensur betroffen war. Die wenigen Hinweise auf die Zensur von Kunstwerken beruhen auf Vermutungen und lassen sich nicht belegen. Natürlich hat es in den Redaktionen, zum Beispiel der Kunstzeitschriften, Fälle von Zensur gegeben. Ein wesentliches Problem bei der Beurteilung des Einflusses staatlicher Zensur im Bereich der Kunst ist aber, dass sich nur schwer feststellen lässt, ob die Reproduktion ‚kritischer‘ Bilder infolge offizieller Zensur oder Selbstzensur unterblieb. Am Beispiel der Fotografie kann man die mangelhafte Organisation der nicht systematisch durchgeführten Bildproduktion und die Grenze der Zensur studieren. Ähnlich der offiziellen

Kriegskunst war die offizielle Fotografie zu Beginn privaten Unternehmen überlassen. Berufsfotografen mussten sich bewerben, nur wenige erhielten die begehrte Erlaubnis. Die Kriegsfotografie war aber kaum zu kontrollieren. Neben der wenigen offiziellen gab es eine große Zahl von Berufsfotografen, die ohne Erlaubnis im Frontbereich arbeiteten. Hinzu kamen viele Fotografen aus frontnahen Gebieten. Zentral organisiert wurde die offizielle Kriegsfotografie erst im Laufe des Jahres 1916 mit der Planung und Einrichtung des Bild- und Filmamtes.

Aufgrund seines begrenzteren Verbreitungsgrades bestand noch viel weniger Anlass, dem Kunstbild mehr Bedeutung im öffentlichen Meinungsbildungsprozess beizumessen als der Fotografie. Eine breite Öffentlichkeit konnte auch die während des Krieges veröffentlichte Druckgrafik nicht erreichen, weil sie in der Regel nur kleine Auflagen hatte. Und der Einfluss der pazifistischen Publikationsorgane, in denen sie zum Teil erschien, war gering. Nach den Bestimmungen des Zensurbuches für die deutsche Presse von 1917, das kurze Anweisungen und Richtlinien vom preußischen Kriegsministerium, dem stellvertretenden Generalstab der Armee und der Oberzensurstelle des Kriegspresseamtes enthielt, unterlagen Kunstbilder dann einer Vorzensur, wenn sie Darstellungen militärischer Art zeigten. Was solche im Einzelnen waren, wurde nicht ausgeführt. Geradezu ‚tolerant‘ klingt der nachstehende Passus: „Künstlerische Darstellungen: Skizzen, Zeichnungen, Malereien, plastische Darstellungen usw. zu Ausstellungs- oder Einzelkaufszwecken sind in weitesten Umfange zur Veröffentlichung zugelassen, selbst wenn sie den ganzen Ernst des Krieges (Kampfszenen, Tote, Schwerverwundete) zeigen.“<sup>8</sup>

Trotz des Massentötens und Massensterbens unterlagen Bilder von Toten und Schwerverwundeten keinem generellen Tabu. Die in den Sonderbestimmungen verwendeten Begriffe sind zwar schwammig, doch bemerkenswert ist, dass die Wiedergabe der Realität grundsätzlich erlaubt ist. Geht man von der Chronologie des Krieges aus, erstaunt die Vorgehensweise der Bildzensur, da man annehmen müsste, dass gerade mit der Dauer des Krieges und der unablässig steigenden Zahl der Opfer Schreckensdarstellungen überhaupt völlig verboten wurden (durchschnittlich fielen auf deutscher Seite täglich 1000 Mann, d. h. in jeder Minute des Krieges wurden drei Soldaten getötet). Trotzdem gab es in den ersten beiden Kriegsjahren Beispiele unter den offiziellen Kriegsmalern, aber auch unter den Künstler-Soldaten, die den Horror darstellten.

### 1.3. Kriegsverlauf und Schreckensbilder

Großen Einfluss auf die Bilderproduktion hatte der Kriegsverlauf. Nachdem die Alliierten den deutschen Vormarsch im September 1914 an der Marne in Nordfrankreich gestoppt hatten, war der Schlieffen-Plan endgültig gescheitert und der Traum vom kurzen Krieg ausgeträumt. Die folgenden Versuche der Kriegsparteien, sich gegenseitig im Norden zu umgehen und so den Sieg im Westen zu erzwingen, blieben vergeblich und führten nur zu einem Wettlauf der Heere zur Küste, bei dem die Frontlinie bis zur Nordsee ausgedehnt wurde. Nach erfolglosen Durchbruchversuchen beider Seiten war der Bewegungskrieg schließlich zum Stellungskrieg erstarrt. Auch an der Ostfront bot sich ein ähnliches Bild. Die betroffenen Menschen mussten sich auf einen langen Krieg einstellen. Sehr treffend meinte der britische Kulturhistoriker Jay Winter, die Geschichte des Ersten Weltkrieges sei eigentlich die Geschichte seines Durchhaltens.

Nach dem die Front sich im Stellungskrieg festgefahren hatte, stellte sich die Situation für diejenigen Künstler, die den Krieg realistisch darstellen wollten, wie folgt dar: Die Künstler-Soldaten, also jene Künstler, die im Krieg als Soldaten kämpften, und die Künstler, die zu Hause blieben, waren bis auf wenige Ausnahmen auf sich allein gestellt und auf die wenigen Medien angewiesen, die ihnen ein

öffentliches Forum boten. Daher waren ihre Arbeiten einer großen Öffentlichkeit nicht bekannt und blieben privat. Geradezu beispielhaft illustriert Otto Dix diesen Sachverhalt. In den Jahren 1915–1918, in denen er mit einer Maschinengewehr-Kompanie an zahlreichen Frontabschnitten im Westen und Osten kämpfte, fertigte er in seinen Kampfpausen und Lazarettaufenthalten über 600 Zeichnungen und Gouachen an, die er stoßweise nach Hause schickte. Über 40 Jahre blieb dieses Konvolut in seinem Grafikschrank vor der Öffentlichkeit verborgen. Auch die Arbeiten anderer Künstler hatten in der Regel entweder nur eine begrenzte oder keine Öffentlichkeit. Von den Künstlern bewusst beabsichtigt oder durch die Umstände erzwungen, blieb der Charakter dieser Kunstwerke ein privater. Dass die deutschen Künstler-Soldaten und Künstler in den Jahren 1916–1918 oftmals drastischere und in einigen Fällen kritische Kriegsbilder schufen, liegt wohl auch in ihrer isolierten Situation begründet, die ihnen zugleich eine Freiheit ließ, wie es sie in anderen, am Krieg beteiligten Ländern nicht gab.

## 2. Die Quellenlage über Georg Gelbke im Ersten Weltkrieg

Die Quellenlage zu Gelbkes Biografie und seinen Schreckensbildern ist dürftig. Sehr wenig ist über sie bekannt. Auch ist es sehr schwierig, sich ein vollständiges Bild von dem Gesamtwerk des Künstlers zu machen. Wo sich Gelbke zu Kriegsbeginn aufhielt, wie er darüber dachte, das alles ist nicht bekannt. Es gibt keine schriftlichen Äußerungen des Künstlers über das Ereignis. Das Einzige, was es gibt, sind seine künstlerischen, visuellen Beiträge zum Krieg und vereinzelte Artikel sowie Kommentare darüber.

Angesichts von Gelbkes körperlicher Konstitution – für die Militärärzte war er nicht kriegsverwendungsfähig – war klar, dass der Künstler in dieser weltgeschichtlichen Auseinandersetzung eine Außenseiterrolle zugewiesen bekam. Zum heldenhaften Krieger taugte er nicht, für das Militär und für die kriegsbegeisterte Öffentlichkeit war er kein ‚ganzer Kerl‘. Angesichts dieser von der Außenwelt aufgezwungenen Position dürfte sich der Maler zur Zeit des so genannten August-Erlebnisses nur teilweise mit den kriegsbegeisterten Soldaten identifiziert haben. Denn er war von dem ‚Abenteuer‘ und dem ‚historischen Kampfgeschehen‘ ausgeschlossen. Vor August 1914 konnte er in seiner künstlerischen Tätigkeit die körperliche Behinderung, eine Wirbelsäulenverkrümmung, ‚kompensieren‘, auch wenn die ihm nicht die Schmerzen ersparte. Aber im Krieg musste er zu spüren bekommen haben, wie wenig er der gesellschaftlichen Vorstellung von einem Mann in der durchmilitarisierten Gesellschaft entsprach. Für den seit seiner Kindheit immer kränklichen Gelbke blieb nur die Rolle des Beobachters. Infolge dieser Sonderstellung sah er seine Welt mit etwas anderen Augen, und für ihn war die Nähe zum Tod weniger eine abstrakte Größe als für viele gesunde junge Männer, die mit Euphorie zu Helden des Vaterlands aufsteigen wollten. Wegen seines Leidens dürfte sich Gelbke des Öfteren Gedanken über die Begrenztheit seines Lebens gemacht haben. Und der ärztliche Haushalt, in dem er aufgewachsen war, hatte ihn schon von Kindesbeinen an mit den Kämpfen vertraut gemacht, die Ärzte gegen tödliche Krankheiten führten. Gelbke, der auch als Gebrauchsgrafiker tätig war, schuf zahlreiche Exlibris, darunter nicht zufällig eines mit dem Titel *Exlibris mit Tod. Für einen Arzt*.<sup>9</sup>

Das heißt nicht, dass sich Gelbke nicht kurzzeitig von der allgemeinen Begeisterung zu Beginn des Krieges hatte anstecken lassen, doch die dauerte nicht lange an und wurde sehr bald von der Wahrnehmung des Schreckens verdrängt, der u. a. in Erzählungen von heimgekehrten Soldaten, Gefallenmeldungen oder aus dem Krieg zurückkehrenden Kriegsversehrten sichtbar wurde. Es war gerade die Außenseiterposition, die es zum einen verhinderte, dass der Künstler das Kriegsgeschehen aus der Nähe, aus der Perspektive der Kämpfe sehen konnte, und die zum anderen dafür sorgte, dass er ein begrenztes, merkwürdig abstraktes Bild des Krieges zeichnete.





5 Georg Gelbke, *Gefesselter Tod*, 1913, Radierung und Kaltnadel auf Papier, 22,4 x 27,3 cm, Privatsammlung, Dresden



6 Georg Gelbke, *Bildnis meines Vaters. Mit Pelz*, 1913, Radierung auf Papier, 23,9 x 18,0 cm, Dresden, Privatsammlung

## 2.1. Biografie Gelbkes<sup>10</sup>

Gelbke, Sohn eines Arztes wird am 12. September 1882 in Rochlitz an der Mulde geboren. Die Literatur schildert den Vater als einen strengen Mann, der in seiner Arbeit aufgeht. 1901 wird er Gerichtsarzt in Chemnitz und acht Jahre später erfolgt seine Beförderung zum Obermedizinalrat. Ein Gerichtsarzt war für die medizinischen Arbeiten bei Gerichten und Staatsanwaltschaften zuständig, er gab Gutachten außerhalb und innerhalb der Hauptverhandlung ab, führte als bestellter Arzt richterliche Leichenschauen und Leichenöffnungen durch. Gelbkes Vater war also in der forensischen Medizin tätig. Die Amtsbezeichnung ‚Obermedizinalrat‘ wurde vergeben für die entsprechenden technischen Räte der Bezirksregierungen.

Was die Profession des Vaters für den rachitischen Sohn bedeutete, lässt sich nur erahnen. Doch wir können davon ausgehen, dass Georg aus der Perspektive des Kranken noch einen anderen Blick auf den Vater warf, denn dieser gehörte zu jener Gruppe von Männern, mit denen der Künstler zeitlebens zu tun hatte. Die Rachitis von Georg verursachte eine Wirbelsäulenverkrümmung und fortwährendes physisches Leiden. Sein Körper war missgestaltet. Einer anderen Erklärung zufolge rührte die Wirbelsäulenverkrümmung von einem Kletterunfall her.

Gelbkes Biografen deuteten vor dem Hintergrund der körperlichen Verschrtheit die für sein frühes Werk zentrale Radierung *Gefesselter Tod* von 1913 als Selbstzeugnis eines gequälten Mannes. Für sie tat sich in dieser Druckgrafik ‚ein Spannungsfeld von Einsamkeit, Gebundenheit und lautlosem Schrei inmitten grenzenloser Weite‘ auf. Man muss dieses symbolisch aufgeladene Blatt aber nicht in einem autobiografischen Kontext sehen.

Im gleichen Jahr entstand auch die Radierung *Bildnis meines Vaters. Mit Pelz*. Sie stellte den Vater als anerkanntes Mitglied der Gesellschaft dar. Der Blick auf die Menschen mit den ‚Augen‘ des Arztes, die Erfahrung der Welt aus der Perspektive eines Patienten hat bei Gelbke

aufgrund der sozialen Herkunft und der eigenen Krankengeschichte gewiss eine Rolle gespielt. Gegenüber seinem Leiden war er nicht ohne Selbstironie. Er bezeichnete sich selbst als ‚Exzellenz Bucklinski‘, der Dresdens Umgebung auf der Suche nach Motiven unsicher machte.<sup>11</sup> Dass er auch kein hoff-



nungsloser Melancholiker war, sondern durchaus den Genüssen, auch den sexuellen, zugeneigt war, dokumentieren Gelbkes erotische Bilder aus den 1920er Jahren.

Gelbke besuchte zuerst – wie Otto Dix – die Kunstgewerbeschule in Dresden, wo er wie alle Studienanfänger Gipse zeichnen musste. Dann wechselte er im Sommer 1902 an die Dresdner Kunstakademie und studierte bei Richard Müller, jenen Professor, den auch Georg Grosz als Lehrer hatte. Hier lernte Gelbke das Zeichnen in seiner penibelsten Ausprägung. Müller war ein strenger Lehrer und ‚Fanatiker der akribischen Wirklichkeitserfassung‘. Ein weiterer wichtiger Lehrer war Prof. Oskar Zwintscher. Gelbke wurde Meisterschüler bei Gotthard Kuehl, einem der impressionistischen Maler in Sachsen. In dieser Zeit kamen noch Studienaufenthalte an der Münchner Akademie hinzu.

Da seine Familie durch die väterliche Tätigkeit in Chemnitz lebte, knüpfte Gelbke nach seinem Kunststudium im Jahre 1907 auch Kontakte zu der dortigen Kunstszenen und wurde Gründungsmitglied der Künstlergruppe Chemnitz. Er war in der ersten Ausstellung der Gruppe der einzige ‚Nicht-Chemnitzer‘. Von 1910 an lebte Gelbke dann dauerhaft in Dresden.

Die Kunst des jungen Gelbke war geprägt vom Symbolismus und Jugendstil. Die Sehnsucht nach dem Ebenmaß der hoheitsvoll-anmutigen Gestalten Hodlers und den Nachklängen des Jugendstils wären Merkmale der frühen Kunst Gelbkes gewesen, schreibt einer seiner Biografen. Ein längerer Studienaufenthalt in Paris 1912 bestärkte ihn in seiner Hinwendung zu einem impressionistischen Sehen.

Dazu heißt es: „In der zeitlichen Spanne von ca. 1910–1924 kulminierte Gelbkes zeichnerisches und druckgrafisches Schaffen. Es zeigte eine erstaunliche Vielfalt, welche von konkreten Landschaften und Porträtdarstellungen, Gruppenbildern, Buchillustrationen, Werbung, Mappenwerken bis zu einfallsreichen, witzigen oder grotesken Exlibris und Gelegenheitsgrafiken reiche. Der Künstler beherrschte souverän die druckgraphischen Techniken Lithographie, Radierung und Kaltnadel.“<sup>12</sup>

Das wird nirgendwo deutlicher als in der Radierung *Der gefesselte Tod*, vielleicht ein Schlüsselwerk, das für des Künstlers Kriegswahrnehmung noch einmal bedeutsam werden sollte. Es ist ein Bild der Klage, der Trauer. Seine Kraft resultiert aus dem Faktum, dass selbst der Tod überwältigt ist von Schmerz und Trauer über das Ausmaß des Schreckens, über das unsagbare Leid. Er ist in dessen Angesicht hilflos, verlassen, gelähmt. Gefesselt.



7 Georg Gelbke, Gedenkblatt: *Schwebender römischer Krieger über einem Schlachtfeld*, 32 x 22 cm, Lithografie auf Papier, Kriegsflugblätter Nr. 5, Januar 1915 / Das neue Jahr, Chemnitz, Privatsammlung



8 Georg Gelbke, *Kniender römischer Krieger mit erhobenem Schild, der Sonne entgegensehend*, 31 x 25 cm, Lithografie auf Papier, Kriegsflugblätter Nr. 6, Februar 1915, Chemnitz, Privatsammlung



9 Franz M. Jansen, *Der Krieg*, Titelblatt (21 Holzschnitte in einer Mappe), 1917/1918, Holzschnitt auf Papier, 31 x 25 cm



10 Titelblatt der deutsch-baltischen Zeitschrift Scheinwerfer, 1916

## 2.2. Die beiden Kriegsflugblätter und andere kriegsbejahende Grafiken

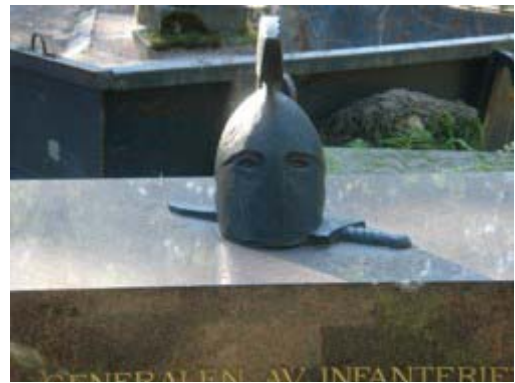
Gelbke schuf zu Beginn des Jahres 1915, für Januar und Februar, zwei Lithografien für die *Kriegsflugblätter*. Das Erste der Kriegsflugblätter erschien am 22. September 1914, das Letzte im Juli 1915.<sup>13</sup> Gelbke wählte für seine beiden Bilder das Motiv des römischen Legionärs. Das eine zeigt einen römischen Krieger, der in seiner Kampfmontur mit einem Siegerkranz auf dem Kopf gen Himmel steigt und wie ein auferstandener Jesus über dem Heerestross schwebt, der durch eine besiedelte Landschaft zieht. In einer Variation, in der der christliche Gehalt deutlicher hervorgehoben wird, zeigt er eine schwebende Gestalt über einer Landschaft. Die kleine Radierung ist betitelt: *Ostern 1917*.<sup>14</sup>

Das zweite Bild zeigt erneut einen antiken Krieger mit Schild und Schwert, der auf dem Boden kniet und sich der Sonne zuwendet, die am Horizont aufsteigt und seine Augen so blendet, dass er sein Schild zum Schutz emporheben muss. Das Blatt wurde in einem Artikel über Gelbkes Kriegsgrafik abgedruckt mit der Bildlegende: ‚Morituri te salutant‘ – Diejenigen, die sterben werden, grüßen dich! Ob der Titel von Gelbke, vom Autor oder von der Redaktion stammt, wissen wir nicht. Doch dass Gelbke hier sehr wahrscheinlich einen Gladiator dargestellt hat, legt die Bildlegende nahe. Denn lange Zeit wurde diese lateinische Phrase fälschlicherweise als der Gruß der Gladiatoren beim Betreten der Arena interpretiert. Vollständig lautet er: ‚Ave, Caesar, morituri te salutant!‘ (Heil Dir, Caesar, die Todgeweihten grüßen dich!). In der Kunstgeschichte gibt es ein französisches Vorbild, in dem dieser Satz zum Titel eines berühmten Gemäldes wurde: *Ave, Caesar, morituri te salutant!* 1859 gemalt vom französischen Historienmaler Jean-Léon Gérôme, zeigt das Bild Gladiatoren im Kolosseum bei der Begrüßung des römischen Kaisers Vitellius. Wie sind nun die beiden Blätter Gelbkes zu deuten? Die Realität des Krieges bilden sie nicht ab, auch hat die Darstellung des Legionärs nicht unmittelbar etwas mit ihr zu tun. Spielte Gelbke hier auf den Arminius-Mythos an? Die Mythen der Antike als Verteidigungsmythen waren ein wichtiger Topos im 19. Jahrhundert gewesen. Der Cheruskerfürst Arminius oder Hermann schlug die



Römer in der Varusschlacht und verteidigte laut Mythos so die vaterländische Freiheit'. Später stand der Arminius-Mythos für die Idee der deutschen Nation. Für die Nationwerdung und nationale Identitätsbildung spielte der Germanen-Kult eine wichtige Rolle.

Vielleicht verstanden die Zeitgenossen die in der symbolischen Darstellung verpackte patriotische Botschaft besser, als wir das heute tun. Denn ohne Kenntnis des Kontextes ist nicht klar, ob der antike Krieger Aggressor oder Verteidiger ist. Und warum trägt er den Lorbeerkranz des Siegers? Dem Attribut des Triumphes entsprechen nicht die geschlossenen Augen und die niedergestreckte Waffe. Die Figur wirkt in sich widersprüchlich, irgendwie vergeistigt. Vielleicht kommt in ihr Gelbkes ambivalente Haltung gegenüber dem Krieg zum Ausdruck. Der Gladiator blickt sich um und schaut die Sonne an, die hinter ihm strahlt. Die Sonne ist ein traditionelles Hoffnungsmotiv. Hier ist das symbolische Bild möglicherweise ähnlich gemeint. Die Todgeweihten sterben nicht umsonst, sie kämpfen für das Reich der Freiheit und des Lichts. Es sind keine Äußerungen Gelbkes zu den beiden Blättern überliefert. Als sicher kann aber gelten, dass sie den Krieg unterstützten. In dem Medium, in dem sie veröffentlicht wurden, ist die heroifizierende Bildsprache nicht zu übersehen, auch wenn sich diese beiden Beiträge Gelbkes mit ihrem Inhalt weniger eindeutig ausnehmen. An die antiken Krieger erinnerten auch andere deutsche Künstler. Franz M. Jansen, geboren 1885 in Köln, versah das Titelblatt seiner Holzschnittserie *Der Krieg* von 1917/18 mit der Darstellung eines Schädels, der einen antiken Helm trägt. Bereits 1914 radierte Lovis Corinth in seinem Blatt *Kriegerlehre* einen älteren Mann mit Helm und Speer, der einen Jungen in das Kriegshandwerk einweist. Der erwachsene Krieger trägt einen Federbuschhelm. Die Jugend wird hier assoziiert mit dem noch jungen Deutschen Reich, und sie wird ausdrücklich identifiziert mit dem Reich des antiken Roms.<sup>15</sup> Ein weiteres Beispiel findet sich in einer deutsch-baltischen Zeitschrift von 1916, in der der römische Legionär wahrscheinlich als Symbol des siegreichen Gewinners verwendet wurde.<sup>16</sup> Ein deutsches Pendant dazu findet sich auf dem Friedhof in Oedheim, einer Gemeinde im Landkreis Heilbronn in Baden-Württemberg.



11 Verblüffend ähnlich ist der skulpturale Grabschmuck eines Generals, der 1921 auf einem Friedhof in Helsinki, Finnland, beerdigt wurde (Fotos: Kai Artinger)





12 *Euch Helden Dank!* (Gedenkblatt), 1915,  
Radierung auf Papier, 23,8 x 17,7 cm, in:  
*Salonblatt*, Berlin 1916

Krieges bilden. Der Tod wurde gewissermaßen *entfesselt*. Es sind symbolische Darstellungen, die den Tod der Soldaten zu Lande, zu Wasser und in der Luft zeigen. Sie stellen den Tod in Verbindung mit allen vier Elementen vor: Wasser, Erde, Luft und Feuer. Der Tod in Beziehung zu den chemischen ‚Milieus‘ oder besser: auf den verschiedenen Kriegsfeldern. Übersetzen wir diese symbolischen Todesbilder, erhalten wir Darstellungen der Infanterie beziehungsweise des Heeres, des Bodenkampfes in schwierigem Terrain, der Kriegsmarine und angegriffenen Handelsmarine, der Luftwaffe und des Gaskrieges. Zwei Bereiche der militärischen Auseinandersetzungen waren völlig neu: Der Krieg in der Luft mit Kampfflugzeugen und der chemische Krieg mit tödlichen, chemischen Kampfstoffen wie Chlorgas, das erstmals von deutschen Truppen im April 1915 eingesetzt wurde. Aber auch der Kampf an der Ostfront, in den Sumpfgebieten Russlands, war so ungewöhnlich, dass ihn Gelbke in seiner Auflistung der Todesarten im Krieg aufnahm. Er war nicht der einzige, wie die Darstellung Hans Baluscheks aus seinem Kriegszyklus veranschaulicht.

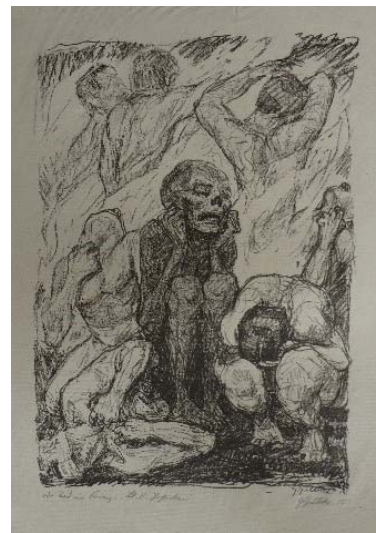
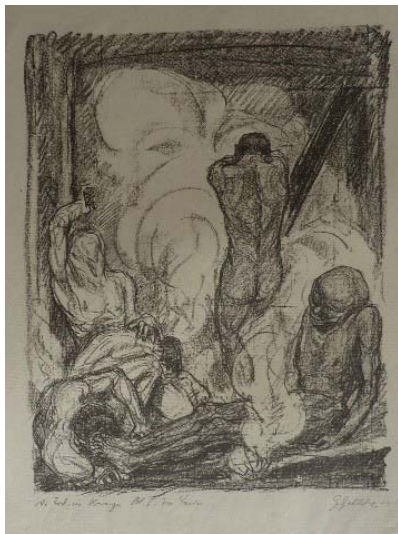
Obwohl Gelbkes Bilder inspiriert sind von der Realität des Krieges in den verschiedenen Waffengattungen und an den verschiedenen geografischen Kampfplätzen, gestaltete er den Zyklus überzeitlich. Indem die sterbenden, dem Tod geweihten Soldaten unbekleidet gezeigt werden und die Gestalt des Todes jeweils das Ende ihres Lebens symbolisiert, wird das Sterben der Soldaten zu einem überzeitlichen Phänomen, eines, das in jedem Krieg gleich ist. Egal auf welcher Seite der Front die Männer kämpfen, ganz gleich welcher Nation sie angehören, im Sterben sind sie gleich. Der Tod im Kriege, so die Aussage des Zyklus, macht alle Soldaten zu Opfern. Deshalb der Verzicht auf die Darstellung von Uniformen, die eine nationale Zuordnung der Sterbenden und Toten ermöglicht hätte. Für Gelbke spielt die nationale Zugehörigkeit keine Rolle mehr. Das macht die Nacktheit der Körper deutlich: alle sind Menschen, und es sind Menschen, denen grausam das Leben genommen wird. Der

Dort steht das vom Bildhauer Albert Volk (1882–1982) für Hans Wolfgang Capler von Oedheim genannte Bautz geschaffene Grabmahl. Dieser war als Soldat 1917 im Ersten Weltkrieg getötet worden.<sup>17</sup> Auf dem zu den Kriegerdenkmälern und Kriegsgräbern zählenden Grabmahl liegen ein bronzener Federbuschhelm und ein Schwert. Dass Gelbke aber auch ganz eindeutig Stellung für den Krieg bezog, macht das Blatt *Euch Helden Dank!*<sup>18</sup> deutlich, das im März 1916 in der Berliner Wochenschrift *Salonblatt* veröffentlicht wurde.<sup>19</sup>

Der königlich sächsische Hofrat Willy Doenges, ein Journalist und Verleger aus Dresden, Jahrgang 1866, besprach in der Zeitschrift die Kriegsgrafik Gelbkes. Er hatte 1915 im Berliner Duncker Verlag den Reisebericht *An der Front. Zu Gast bei Deutschlands Heldensöhnen* veröffentlicht. In seinem Artikel über Gelbke geht er auch auf den Zyklus *Tod im Krieg* ein, doch deutet er ihn, wie wir noch sehen werden, keineswegs als Kritik.

### 2.3. Der entfesselte Tod

Im Jahr 1915 schuf Gelbke den ersten Zyklus von fünf Lithografien, die eine Serie von Schreckensbildern des



13–17 *Der Tod im Kriege* 1–5, 1915, Lithografien auf Papier, Chemnitz, Privatsammlung: 1. *Im Feuer*, 34,2 x 26,6 cm; 2. *Im Wasser*, 34,6 x 27,3 cm; 3. *In der Luft*, 35,6 x 25,4 cm; 4. *Im Sumpfe*, 33,4 x 26,9 cm; 5. *Ersticken*, 36,4 x 25,1 cm

Schrecken und der Tod gehen von einer anonymen Gewalt aus. Der Künstler stellt sie nicht explizit dar. Ihm ist die Betonung des Opfers wichtig. Das Soldaten Soldaten töten, dass das Töten ein aktiver Vorgang ist, das sieht der Betrachter nicht.

Die Darstellungen des Luftkampfes und des chemischen Krieges offenbaren die Ursprünge von Gelbkes Kunst im Symbolismus. Sie lassen sich nur im Sinne des Autors verstehen, wenn dem Betrachter der Bildtitel bekannt ist. Statt der modernen Technik, die es den Menschen ermöglicht, in die Luft aufzusteigen und vom Himmel den Tod zu bringen, zeigt Gelbke das antiquierte symbolische Bild des Knochenmanns, das so gar nicht mit den als ‚mythisch‘ reflektierten Luftkämpfen in Übereinstimmung zu bringen ist. Dasselbe gilt für das Blatt *Ersticken*, in dem Gelbke das Bild des *Gefesselten Todes* ins Zentrum setzt. Auch hier steht der Knochenmann in einem seltsamen Kontrast zu den modernen Tötungsformen im Krieg, die ohne technischen Fortschritt und Industrialisierung nicht möglich gewesen wären. Gelbkes Bildformel für den chemischen Krieg entbehrt daher nicht eines Anachronismus. Sie veranschaulicht die Unmöglichkeit, für das moderne Töten im Krieg eine adäquate Bildsprache zu finden. Bei Gelbke beobachten wir eine eigenartige Parallelkonstruktion zwi-





18 Hans Baluschek, *Der Untergang*, aus: Illustrationen zu »Der Krieg«, 1914–1918 (in: Hans Baluschek 1870–1935, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1991, S. 172)



19 Frans Masereel, aus: *Die Toten sprechen*, Holzschnittzyklus (7 Blätter), 1917, 21 x 16 cm, Erstausgabe mit handschriftlicher Legende zu jedem Blatt

schen der Darstellung der Sterbenden und Toten und der symbolischen Darstellung des Todes als ausgemergelten, an einen Knochenmann gemahnenden Körper. Es verwundert, dass das Bild der Sterbenden und Toten nicht ausreichte, obwohl der Titel der Grafikserie deren Thema eindeutig benennt. Wir würden die unermesslichen Qualen und das Leiden auch ohne die Todessymbolik begreifen.

Gelbke war nicht der einzige europäische Künstler, der sich dieses Bildelementes bediente. Der belgische Künstler Frans Masereel schuf im Krieg zwei berühmte Folgen von Schreckensbildern unter den Titeln *Die Toten sprechen* und *Steht auf ihr Toten!*, beide im Jahr 1917. Diese pazifistisch-intendierten Holzschnittfolgen bedienen sich gleichfalls des Bildes des Knochenmanns, doch hier repräsentiert er die toten Soldaten und Zivilisten selbst. Im Blatt V von Gelbkes erstem Kriegszyklus begegnen wir schließlich der Darstellung des Todes von 1913 wieder, der dieses Mal nicht allein und einsam ist, sondern sich inmitten einer Gruppe Erstickender befindet. In der Physiognomie des Todesschädels scheinen die Qual des Erstickungstodes und die gleichzeitige Nachdenklichkeit über diesen Tod im Krieg zu kulminieren. In dieser Figur wurden zwei berühmte Vorbilder miteinander verschmolzen: Albrecht Dürers berühmter Druck *Melancholie I* und Auguste Rodins *Der Denker*.

Der hier im wahrsten Sinne des Wortes *entfesselte* Tod wird für den Betrachter zu einer Mahnung, zu einem Menetekel. Gelbke geht dabei weit über das hinaus, was sein Kollege Schaffer von der Künstlergruppe Chemnitz in seinen Kreidezeichnungen aus dem Jahre 1907 schuf: Der Knochenmann als burlesker Gaukler, der als wahrer Herrscher der Welt aufspielt. Der bereits erwähnte königlich sächsische Hofrat Doenges sah in Gelbkes Dar-

stellungen vom Tod im Krieg keine Kritik. Er lobt stattdessen Gelbkes Fähigkeit, gerade das ‚Fürchterliche‘ so zu schildern, dass seine wesentlichen Eigenschaften sichtbar werden.

„Das ist – wenn man erst das Grausige des ersten Eindrucks überwunden, wenn man sich zum Ergreifenden dieser Darstellungen gefunden hat – Ausdruckskunst, Expressionismus, die weit ab von den Äußerlichkeiten liegt, in denen sich so viele der Ausdrucksmaler unserer Tage gefallen. Hier ist leidenschaftlichste seelische Erregung und höchstes menschliches Mitfühlen am Werke gewesen, um das Fürchterliche des Zerstörers Krieg zu schildern. Hier hat eine genialische Hand einer mächtig gestaltenden Phantasie mit einer Unmittelbarkeit Ausdruck zu geben vermocht, wie sie nicht allzu häufig gefunden wird. Hier hat eine sinnbildliche Schilderung des Wortes ‚Krieg‘ Gesicht erhalten, die ganz





20 Albrecht Dürer, *Melancholia I*, 1514, Kupferstich auf Papier, 24,1 x 18,7 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden



21 Georg Gelbke, *Der gefesselte Tod*, 1913, Radierung und Kaltnadel auf Papier, 22,4 x 27,3 cm, Privatsammlung, Dresden

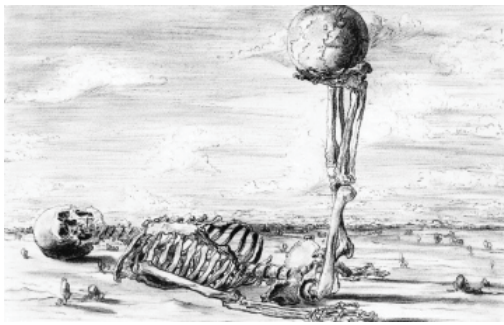


22 Auguste Rodin, *Der Denker*, zw. 1880 u. 1882, Bronze, 189 x 98 x 140 cm, Auguste Rodin Museum, Paris

zweifellos mit zu dem Bedeutendsten von dem gehören wird, was die Ausdrucksmalerei unserer Tage von diesem gewaltigen Völkerringen gewinnen kann.“<sup>20</sup>

Höchstwahrscheinlich hatte das Bild des *Gefesselten Todes* aber auch ein sehr reales Vorbild gehabt. Denn in der Sammlung des Pariser Musée de l'Homme, früher Museum für Völkerkunde, befindet sich eine berühmte Mumie, die 1877 in einem Mausoleum mitten im peruanischen Dschungel entdeckt und nach Frankreich gebracht wurde. Seinerzeit sorgten diese präkolumbianischen Mumien für erhitzte wissenschaftliche Diskussionen sowie große öffentliche Aufmerksamkeit und wurden sehr bewundert. Die in Paris ausgestellte Mumie wird der Kultur der Chachapoya zugerechnet und steht beispielhaft für die Grabkultur der Inkas.<sup>21</sup> Im visuellen Vergleich mit Gelbkes Darstellung ist die Ähnlichkeit der Körperhaltung (und das Bild des Todes) unübersehbar. Gelbke hatte einen längeren Studienaufenthalt in Paris im Jahr 1912. Es spricht sehr viel dafür, dass er dort das Völkerkundemuseum besuchte und die Mumie von ihrer äußeren Gestalt studierte.<sup>22</sup>

Gelbkes zweiter Lithografie-Zyklus *Mich schaudert dieses Krieges! Ein Beitrag zur Kulturkritik* entstand ein Jahr später und wurde von der Galerie Emil Richter in Dresden herausgegeben und wohl auch ausgestellt.<sup>23</sup> Dieser Zyklus ist direkter und gibt ein Bild des Grabenkrieges, das näher an der Wirklichkeit dran ist. Schon das Deckblatt mit einer Zeichnung des mit Stacheldraht gesicherten Niemandslandes verdeutlicht, das Gelbke in diesen vier Blättern die schreckliche Wirklichkeit in den Blick nimmt. Was wir sehen, sind vier Variationen des zu Tode gebrachten menschlichen Körpers. Gelbke beschränkt sich bis auf Blatt III auf die Situation der Soldaten im Schützengraben. Dieser wird als Ort vorgestellt, der aller zivilisatorischen und auch christlichen Gebote spottet. Die Körper werden zum Fraß der Ratten, das Individuum verliert jede Würde und wird auf infernalische Weise ums Leben gebracht. Die Umgebung, in der der Schrecken wütet, ist bei aller Abstraktion des Ortes realistischer dargestellt als im ersten Zyklus und es lässt sich erkennen, dass sich Gelbke über die Verhältnisse und Bedingungen an der Front informiert hatte. Trotzdem gibt es Gemeinsamkeiten zur Serie *Der Tod im Krieg*. Wieder zeigt der Künstler nur unbedeckte Körper. Welcher Nationalität die Toten sind, wis-



23 Gustav Adolf Schaffer, *Der Tod als Gaukler*, 1907, Kreidezeichnung, 30,1 x 46,6 cm (Blattgröße), Kunstsammlungen, Chemnitz



24 Peruanische Mumie, Musée de l'Homme, Paris

sen wir nicht. Auf allen Seiten wird ähnlich oder genauso gestorben, in diesem Krieg gibt es keine Sieger, nur Verlierer, Opfer. Der heldenhafte Kampf, von dem anfangs schwadroniert worden war – dieser hat im modernen Krieg ausgedient. Aber anders als im ersten Zyklus setzt Gelbke nun den vernichteten Körper ins Bild. Der Betrachter erhält einen Eindruck davon, was dem Körper angetan wird. Statt des christlichen Begräbnisses werden die Toten von Tieren aufgefressen. Im „spanischen Reiter“, der Sicherung vor dem Schützengraben, werden die Leiber zerfetzt, selbst vor dem Tod durch Aufspießen schreckt die anonyme Kriegsmaschine nicht zurück.

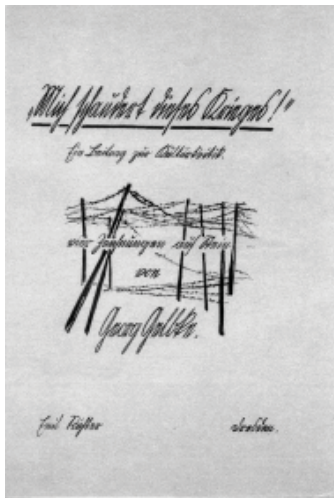
Nun sollten wir uns durch den Naturalismus der Schreckensdarstellungen nicht täuschen lassen. Gelbke setzt gezielt mächtige Bilder ein, damit seine Kulturkritik Betrachter findet. Er nutzt pathetische Bilder, die vergleichbar sind z. B. mit dem des toten Gladiators, das der belgische Bildhauer Jacques Bergé (1696–1756) im Jahr 1735 schuf. Die gleiche Haltung des Toten finden wir auch in anderen Bildern: bei Francisco de Goya, in Blatt 30 seiner *Verwüstungen des Krieges*, oder bei Joseph-Désiré Courts Gemälde, das den *Tod des Hyppolytos* zeigt.

Es ist schon erstaunlich, wie sehr die Haltung des toten Soldaten im Bildzentrum von Blatt II sowohl der des Gladiators in Bergés Plastik und als auch derjenigen in den anderen beiden Beispielen gleicht. Gelbke als auch Bergé bedienten sich hier einer Pathosformel des Todes. Der Begriff Pathosformel meint die Darstellung formelhafter Gestik und Mimik des Gefühlsausdrucks, denen eine universale Gültigkeit unterstellt wird. Wir können in den vorgestellten vier Beispielen die Wiederkehr tradierter Formen und Gebärden studieren. Bergé fand ein wirkungsmächtiges Bild für den toten Gladiator, der nicht zufällig mit dem die Lende bedeckenden Tuch Erinnerungen an den aufgebahrten Jesus weckt.

Das Gleiche gilt für das Bild des toten Soldaten auf Blatt III, das nicht zufällig wie viele dieser Darstellungen, die auch von anderen Künstlern geschaffen wurden, an den gekreuzigten Heiland erinnert. Es erscheint daher unangemessen, bei der Auseinandersetzung mit Gelbkes Schreckensbildern den Begriff ‚Realismus‘ zu verwenden. Die pathetisch aufgeladenen Bilder zeigen die Kriegsschrecken in einer übersteigerten Form, aber sie bilden den Krieg als gesellschaftliches, von Menschen verantwortetes, Interesse geleitetes Phänomen nicht realistisch ab. Bei allem Naturalismus ist Gelbke nicht frei von Dramatisierungen wie z. B. im Blatt IV.

Die Darstellung des stürzenden, tödlich getroffenen Gladiators war nicht nur ein Motiv des frühen 18. Jahrhunderts, sondern wir begegnen ihm auch im 19. Jahrhundert, wie das Beispiel des Gipses





25–29 Georg Gelbke, Fünf Blätter aus *Mich schaudert dieses Krieges!*, 1916, Federzeichnung auf Stein/Lithografie auf Papier, Chemnitz, Privatsammlung: Blatt I. *Von Ratten zerfressene Leichen*, 29,5 x 22,5 cm; Blatt II. *Verschüttete und Erschlagene*, 29 x 23 cm; Blatt III. *Im Drahtverhau Hängende*, 29,5 x 23,5 cm; Blatt IV. *In der Wolfsgrube Aufgespießte*, 30 x 23 cm

*The falling gladiator* von dem englisch-US-amerikanischen Bildhauer William Rimmer veranschaulicht. Die im Jahre 1861 geschaffene Darstellung des tödlich verwundeten Kämpfers orientiert sich an Werken aus dem antiken Griechenland und Rom. Rimmer arbeitete auch als Arzt. Deshalb warfen ihm Kritiker vor, er hätte die Plastik nach einem realen menschlichen Körper gestaltet. Viel bedeutender ist aber, dass das Werk eine weitere Bedeutungsschicht hat. Es steht im Kontext des amerikanischen Bürgerkriegs, der 1861 begann. Die Zeitgenossen priesen die Darstellung der Pein und des Leidens und deuteten sie vor dem Hintergrund des Krieges, den die Amerikaner gerade gegeneinander führten.

Es ist bekannt, dass im Ersten Weltkrieg teilweise in Fallgruben Dornenstachel aus Stahl oder schlanke Holzpfäiler und Holzspieße eingesetzt wurden. Die Verwundungen waren nicht direkt tödlich, führten aber zu Entzündungen und schlimmstenfalls zu Amputationen von Gliedmaßen. Das Bild des Ersten Weltkrieges war während des Krieges und nach der Einstellung aller Kampfhandlungen insbesondere geprägt von den Schrecken des Grabenkrieges. Gelbkes kleiner Zyklus ist ein Beleg dafür, welchen Eindruck die Kriegsberichte bei Zivilisten an der Front zuhause machten. Gelbke ge-





30 Jacques Bergé, *Toter Gladiator*, 1735, Marmor, Königliches Museum der schönen Künste, Brüssel (Foto: Kai Artinger)



31 Francisco de Goya, *Verwüstungen des Krieges*, Blatt 30, 1863, Radierung (Kaltzahn, Grabstichel, Polierstahl) auf Papier, 14,1 x 17 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden



32 Joseph-Désiré Court, *Der Tod des Hippolytos*, 1825, Öl auf Leinwand, 102,4 x 76,2 cm, Musée Fabre, Montpellier



33 Georg Gelbke, Blatt II: *Verschüttete und Erschlagene*



34 Jacques Bergé, *Toter Gladiator* (seitenverkehrt)

hörte zu den ersten deutschen Künstlern, die versuchten, für die erschreckenden Nachrichten Bilder zu finden, die aufrütteln sollten gegen den Krieg.

Der Untertitel seines Zyklus zeigt, dass er sich als Beteiligter eines pazifistischen Diskurses sah, der als kritischer Beitrag gegen die ‚Kulturlosigkeit‘ des Krieges gedacht war. Er kritisierte den in der Realität des Sterbens im Grabenkrieg zutage tretenden Kultur- oder Zivilisationsverlust. Denn was ist mit Gelbkes ‚Kulturkritik‘ anderes beabsichtigt als eine Kritik an eine völlig entmenschte, enthemmte

Kriegsmaschine, in der die Werte der sich über Jahrtausende entwickelten abendländischen Kultur scheinbar keine Geltung mehr haben.

## 2.4 Die Schreckensbilder

Gelbke schuf Schreckensbilder. Doch was zeigt er, der nicht an der Front aus eigener Anschauung die Kriegszustände betrachtete, sondern seine Informationen aus den Medien, von Fotos, Kriegsberichten, Kriegsbildern, und wohl auch aus mündlichen Berichten bezog? Wie wirklichkeitsgetreu sind die Bilder? Was für ein Kriegsbild gibt er? Ist es eine Beschreibung und Kritik des Krieges ganz allgemein oder eine Kritik des Ersten Weltkrieges im Besonderen?

Das sind einige Fragen, die man an das Werk von Gelbke stellen könnte. Es gibt Aspekte, die nahe legen, dass hier beides einfließt. Die Konzentrierung auf den Stellungskrieg macht deutlich, dass sich Gelbke explizit mit dem Ersten Weltkrieg auseinandersetzte. Doch am Krieg interessiert ihn in erster Linie der Mensch, der Soldat als Opfer. Er zeigt ein Schreckensbild des Krieges, das in einer langen kunsthistorischen Tradition steht. Insofern hat es auch keinen Sinn, Gelbke und Dix zu vergleichen, weil die ‚Antikriegsbilder‘ von Dix alle nach 1918 entstanden, während der Soldat Dix die Erscheinungen des Krieges aus unmittelbarer Anschauung des aktiven Soldaten und Künstlers an der Front wiedergibt. Sein Bild ist ‚sachlicher‘ und weniger ‚emotional‘. Dix zeigt den Krieg aus der Perspektive des Soldaten – aus dem Blickwinkel, was unmittelbar zu sehen ist an und hinter der Front; Gelbke dagegen gestaltet ein verallgemeinertes künstlerisches Plädoyer gegen das Sterben im Krieg. Seine Bilder enthalten zwar naturalistische Details des Grabenkrieges, doch zugleich wird dieser wieder zu einem allgemein menschlichen Phänomen stilisiert, in dem der Mensch geopfert wird. Gelbke verlegt das Leichenfeld, das traditionelle Bild des Kriegsschreckens, lediglich in den Graben, doch letztlich bleiben es doch Bilder von Leichen-, ‚Feldern‘. Ihm gelingt es nicht, für die modernen Erscheinungsformen des industrialisierten Massentötens und Massensterbens originäre Bilder zu finden, er muss auf tradierte Bildformen zurückgreifen und stattet diese lediglich mit naturalistischen Details aus, die kenntlich machen, dass es um den aktuellen Krieg geht. Doch das Problem, dass es in diesem Krieg oftmals keine Körper mehr gab, dass viele Tote nie gefunden wurden, dass der Massentod an der Somme und in Verdun gar nicht mehr darstellbar war, wurde Gelbke nicht bewusst. Auch, dass das einzelne Individuum, der einzelne Soldat, längst zum ‚Material‘, d. h. entindividualisiert und damit anonymisiert worden war, so dass der Körper des Einzelnen seine Bedeutung verlor, diese Erscheinung des industrialisierten Krieges erkannte Gelbke nicht.



35 William Rimmer (1816–1879), *The falling gladiator (Der stürzende Gladiator)*, 1861, Gips, 162.5 x 109.5 x 104.8 cm, Smithsonian American Art Museum, Renwick Gallery, Washington D.C., USA (Fotos: Kai Artinger)



36 Georg Gelbke, Blatt IV: *In der Wolfsgarbe Aufgespießte*





37 Otto Dix, *Gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme*, 1924, Ätzung, Aquatinta, Kaltnadel auf BSB-Maschinenbütten, 26 x 19,6 cm, Otto-Dix-Haus, Gera



38 Georg Gelbke, Blatt I: *Von Ratten zerfressene Leichen*

Seine ‚Anklage‘ stützte sich auf ein traditionelles Bild des Soldatentodes. Um den Schrecken zu steigern, setzte er eine ‚Pathos-Formel‘ ein wie das Bild des toten Gladiators. Er ‚dramatisiert‘ das Sterben und den Tod auf visuelle Weise, aber dadurch werden seine Bilder nur dem ‚Grauen‘ gerecht, nicht aber den neuen Erscheinungsformen des aktuellen Krieges. Wir können die These aufstellen, Gelbke hätte den Versuch unternommen, der Propaganda vom sinnhaften Sterben fürs Vaterland ein wahres Bild des sinnlosen und brutalen Todes im Stellungskrieg entgegenzusetzen. Wir finden bei ihm bereits viele Bilder der Nachkriegsrezeption vorformuliert. Andreas Anders meinte 1999: „An der schonungslosen Anprangerung der Kriegsgreuel [...] gestaltet Gelbke die kompromisslose Auseinandersetzung dieser Thematik lange vor Otto Dix.“<sup>24</sup>

Es kann hier nicht in aller Ausführlichkeit auf die Kriegsbilder von Otto Dix eingegangen werden,<sup>25</sup> doch dieser Vergleich ist unangemessen. Die Situation beider Künstler im Ersten Weltkrieg war grundverschieden. Gelbke konnte nie die Eindrücke und Erfahrungen sammeln, die sich Dix durch das Fronterlebnis im Gedächtnis einbrannten. Auch schuf Dix seine berühmten Antikriegsbilder vor dem Hintergrund des von Deutschland verlorenen Krieges, sie verfolgten eine entmythologisierende Tendenz in einer Zeit, in der das Weltkriegserlebnis zum Mythos aufstieg.

Dix arbeitete sich ein Leben lang an dem Krieg ab und schuf zu diesem Thema ein gewaltiges Werk. Gelbke dagegen kommt nach 1916 zu der Kriegsthematik nicht mehr zurück. Das legt nahe, dass seine beiden kleinen ‚Antikriegszyklen‘ weniger aus einer politisch und ideologisch reflektierten Haltung heraus entstanden, sondern eher aus einem von Emotionen geleiteten Protest, so wie wir ihn zum Beispiel bei dem Worpsweder Maler Heinrich Vogeler mit seinem Aufruf an den Kaiser im Jahr 1918 antreffen. Doch es ist das Kriegserlebnis, das Vogeler schließlich zum Sozialismus einschwenken lässt.

Gelbke bezog nach 1918 nicht mehr Stellung gegen den Krieg wie es Dix und andere Künstler taten. Deshalb

nehmen die beiden grafischen Zyklen in seinem Gesamtwerk eine isolierte, singuläre Stellung ein. Dafür verantwortlich sind vielleicht auch die Form und der Inhalt, die Gelbke wählte. Sie ermöglichten ihm nicht die künstlerische Fortsetzung des Themas, seine Weiterentwicklung, wie sie Dix dann nach dem Krieg betreiben sollte. Gelbkes Zyklen stehen in einer langen alten Bildtradition der Aus-





39 Otto Dix, *Leiche im Drahtverhau (Flandern)*, aus: *Mappe Der Krieg*, Ätzung, Aquatinta auf BSB-Maschinenbütten, 30 x 24,3 cm, Otto-Dix-Haus, Gera



40 Georg Gelbke, *Im Drahtverhau Hängende*

einandersetzung mit dem Krieg, die im Wahnsinn des Ersten Weltkrieges und Zusammenbruchs des Deutschen Kaiserreichs ihr Ende fand.

## Anmerkungen

- 1 Georg Gelbke (1882–1947). *Werkverzeichnis der druckgrafischen Arbeiten*, hrsg. von Andreas Albert, Dresden 1999; ders., *Georg Gelbke. Ein Malerleben zwischen Dresden, Kärnten und Kurischer Nehrung*, Husum 2007; ders., „Zu Unrecht nahezu vergessen – Der sächsische Maler und Grafiker Georg Gelbke (1882–1947)“, in: *Sächsische Heimatblätter*, 48 (2002), 6, S. 378–382.
- 2 Bernd Ernsting und Camilla G. Kaul, *Mich schaudert dieses Krieges. Zeichner zwischen Pathos und Trauma. Handbuch druckgraphischer Zyklen zum Ersten Weltkrieg*, Köln: LETTER Stiftung (in Vorbereitung). Für dieses Handbuch hat Petra Aescht einen kurzen Artikel über Gelbke mit einem biografischen Abriss geschrieben.
- 3 Telefonische Auskunft von Petra Aescht an Kai Artinger am 21.11.2014. Aescht arbeitet seit einigen Jahren an dem Projekt des Handbuchs der LETTER Stiftung über druckgrafische Zyklen zum Ersten Weltkrieg, dessen Erscheinungstermin zurzeit mit dem Jahr 2017 angegeben wird; s. Anm. 2.
- 4 Zitiert bei: Kai Artinger, *Agonie und Aufklärung. Krieg und Kunst in Großbritannien und Deutschland im 1. Weltkrieg*, Weimar 2000, S. 79.
- 5 Ebd., S. 80.
- 6 Helmut von Gerlach, *Die große Zeit der Lüge. Der Erste Weltkrieg und die deutsche Mentalität (1871–1921)*, hrsg. von Helmut Donau und Adolf Wild, Bremen 1994, S. 85.
- 7 Vgl. Artinger 2000 (wie Anm. 4), S. 98.
- 8 Ebd., S. 157.
- 9 SLUB Dresden, Nachlass Gelbke, Mscr. Dres. App. 2807, 572 Georg Gelbke, von Prof. Dr. Hans W. Singer, ca. 1920.
- 10 Albert 2007 (wie Anm. 1), S. 11. Des Weiteren Albert 2002 (wie Anm. 1), S. 378–382.
- 11 Albert 2007 (wie Anm. 1), S. 14.
- 12 Ralf Müller, *Die Künstlergruppe Chemnitz 1907–1933*, Chemnitz 2003, S. 84.
- 13 Zur Datierungsfrage dieser Blätter konnte mir Ralf Müller, der sich mit Gelbkes Werk intensiver beschäftigte, sagen: „Das erste Kriegsflugblatt trägt das Datum 22.09.1914. Auf sämtlichen weiteren ist vermerkt, dass die Flugblätter monatlich erscheinen.“

- Im letzten Blatt (Nr. 10) trägt eine Graphik das Datum ‚Juli 1915‘, so dass der Monatsrhythmus beinahe eingehalten wurde. Der schildbewehrte kniende Krieger schmückt das Titelblatt der Nr. 5, welches das erste 1915 gewesen ist; demnach muss dieses Blatt im Januar 1915 erschienen sein. Der aufsteigende Legionär ist auf der Rückseite der Nr. 6 abgebildet. Das Blatt müsste also im Februar 1915 herausgekommen sein“; Ralf Müller in einer E-Mail an Kai Artinger vom 14.10.2014.
- 14 SLUB Dresden, Nachlass Gelbke, Mscr. Dres. App. 2807, 572 Georg Gelbke, von Prof. Dr. Hans W. Singer, ca. 1920.
  - 15 „Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik. Werkkommentare Barbara Butts“, in: *Lovis Corinth*, hrsg. von Peter-Klaus Schuster, Christopf Vitali und Barbara Butts, Berlin 1996, S. 366. Das gleiche Motiv findet sich auf einer Lithografie Corinths, die 1918 als Illustration in der Zeitschrift *Krieg und Kunst* abgedruckt wurde.
  - 16 Auf diese Titelseite der Zeitschrift *Scheinwerfer* machte den Autor dankeswerterweise Dr. Laima Lauckaite vom Lithuanian Culture Research Institute aufmerksam.
  - 17 Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Dietrich\\_Capler\\_von\\_Oedheim\\_genannt\\_Bautz](https://de.wikipedia.org/wiki/Dietrich_Capler_von_Oedheim_genannt_Bautz), Stand: 8.2.2020.
  - 18 Hofrat Doenges, „Die Kriegsgraphik Georg Gelbkes“, in: *Salonblatt, moderne Ill. Wochenschrift für Gesellschaft, Theater, Kunst u. Sport*, Berlin 1916, 11. Jg., Heft 11, 11.3.1916, S. 217.
  - 19 Ebd., S. 215–218.
  - 20 Ebd., S. 218.
  - 21 Vgl. Online-Katalog des Musée de l' Homme, aufrufbar unter: <http://www.museedelhomme.fr/fr/musee/collections/momie-peruvienne-3857>.
  - 22 Der Autor ist diesem Sachverhalt Ende 2019 auf die Spur gekommen durch die Wissenschaftsdokumentation *Tim und Struppi und der Fluch der Mumie*, Regie: Frédéric Cordier, F/BI 2019, 52 Min. Die Dokumentation wurde erstmalig am 14.12.2019 auf arte gesendet und fragte nach dem Vorbild für Hergés Figur des Rascar Capac in dem Tim-und-Struppi-Band „Die sieben Kristallkugeln“. Es wird aufgedeckt, dass sich auch der berühmte belgische Comiczeichner von der präkolumbianischen Mumie inspirieren ließ. Zugleich untersucht der Film die Herkunft und Geschichte der präkolumbianischen Mumien und ihrer Rezeption in Westeuropa nach ihrer Entdeckung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.
  - 23 Die Mappe wurde in einer Auflage von 25 Exemplaren gedruckt.
  - 24 Albert 2007 (wie Anm. 1), S. 14.
  - 25 Zur Einführung in das Thema: *Otto Dix. Der Krieg - Das Dresdner Triptychon*, hrsg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Birgit Dalbajewa, Simone Fleischer und Olaf Peters, Dresden 2014; Artinger 2000 (wie Anm. 4); Ulrike Rüdiger, *Grüsse aus dem Krieg. Feldpostkarten der Otto-Dix-Sammlung, Kunstgalerie Gera*, Gera 1991; *Otto Dix. Der Krieg, 50 Radierungen aus dem Otto-Dix-Haus Gera*, Gera 1993; Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*, Berlin 1993; Richard Cork, *A bitter truth. Avantgarde art and the Great War*, New Haven/London 1994; *Die letzten Tage der Menschheit - Bilder des Ersten Weltkriegs*, hrsg. von Rainer Rother, Berlin 1994.

## Bildnachweise

- Abb. 1/7/8/12/13–17/23/25–29/33/36/38/40: Privatsammlung, Chemnitz  
 Abb. 2/30: Königliches Museum der schönen Künste, Brüssel, Foto: Kai Artinger  
 Abb. 3/32: Musée Fabre, Montpellier  
 Abb. 4/20/31: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlung, Dresden  
 Abb. 5/6/21: Privatsammlung, Dresden  
 Abb. 9: Handbuch druckgraphischer Zyklen zum Ersten Weltkrieg der Letter Stiftung  
 Abb. 10: Archiv Lithuania Culture Research Institute, Vilnius  
 Abb. 11/34: Foto: Kai Artinger  
 Abb. 18: Hans Baluschek, „Der Untergang, aus: Illustrationen zu „Der Krieg“, 1914–1918“, in: *Hans Baluschek 1870–1935*, Berlin 1991, S. 172  
 Abb. 19: Frans Masereel, „Die Toten sprechen, 1917 (112)“, in: Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*, Berlin 1993, S. 224  
 Abb. 22: Musée Rodin, Paris; aus: F. Hazan, *Le Musée Rodin*, Paris 1986, S. 7  
 Abb. 24: [www.museedelhomme.fr/fr/musee/collections/momie-peruvienne-3857](http://www.museedelhomme.fr/fr/musee/collections/momie-peruvienne-3857), Stand: 4.3.2020  
 Abb. 35: Smithsonian American Art Museum, Foto: Kai Artinger  
 Abb. 37: Otto-Dix-Haus, Gera

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:  
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/559/>